



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



A.M.D.G.
LA PERSECUCIÓN RELIGIOSA DURANTE LA GUERRA CIVIL
EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER
Universitat Jaume I (Castellón)

Resumen

La coincidencia, en un lapso de un lustro, de cuatro films de producción íntegra o parcialmente española que abordan la persecución religiosa durante la Guerra Civil –a saber: *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Encontrarás dragones* (*There Be Dragons*, Roland Joffé, 2011), *Un Dios prohibido* (Pablo Moreno, 2012) y *Bajo un manto de estrellas* (Oscar Parra Carrizosa, 2013)–,¹⁴⁴⁷ más la coda que, tres años después, ha supuesto *Poveda* (Pablo Moreno, 2016), atestigua el resurgimiento del interés del cine nacional por ese aspecto concreto de un periodo tristemente decisivo en nuestra Historia contemporánea. La presente comunicación analiza la declinación que de tan delicado asunto se realiza en cada uno de los films citados, al tiempo que enmarca el epifenómeno de la significativa resurrección de un género de noble tradición en la cinematografía patria en la intersección de dos de las principales controversias de la España actual: el enfrentamiento entre partidarios y detractores de la laicidad del Estado y la polémica surgida a raíz de la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica.

Palabras clave: cine español, Guerra Civil, persecución religiosa, Memoria Histórica

Abstract

The coincidence, in a span of five years, of four partly or totally Spanish-produced films which address the religious persecution during the Civil War –namely: *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *There Be Dragons* (Roland Joffé, 2011), *Un Dios prohibido* (Pablo Moreno, 2012) and *Bajo un manto de estrellas* (Oscar Parra Carrizosa, 2013)–, plus the coda that has led *Poveda* (Pablo Moreno, 2016) three years later, attests the resurgence of the interest of our national cinema for that particular aspect of a sadly decisive period in our contemporary History. This paper analyzes the decline that is performed on each of the films mentioned about such delicate matter, while framing this epiphenomenon of the significant comeback of a sort of noble tradition in the cinematography of our country at the intersection of two major controversies of the current Spain: the confrontation between supporters and opponents of the secular State and the battle following the adoption of the Law of Historical Memory.

Keywords: Spanish cinema, Civil War, religious persecution, Historical Memory

¹⁴⁴⁷ Dejamos de lado por su condición televisiva la representación, no carente de interés, de la violencia anticatólica durante la Guerra Civil según *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), si bien merece la pena dejar apuntado que se reduce a una secuencia clave, resuelta con notable sentido de la economía narrativa (el saqueo del convento con las agresiones más iconoclastas que mortales como mero telón de fondo, seguido de la fuga del protagonista en tren tras burlar la vigilancia de los milicianos, y de la elíptica aparición del cadáver de un compañero del futuro cardenal que corre peor suerte que él y es identificado, detenido y enviado al frente).

A MODO DE CONTEXTUALIZACIÓN

Que el espectro del cine religioso recorre el mundo actual parece fuera de toda duda. En poco más de una década, y con *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) como catalizador indiscutible, las carteleras –si nos atenemos a las occidentales, y principalmente a las anglosajonas– han registrado el paso de *El gran silencio* (*Die Grosse Stille*, Philip Gröning, 2005), *Bella* (Alejandro Gómez Monteverde, 2006), *Cristiada* (*For Greater Glory: the True Story of Cristiada*, Dean Wright, 2012), *El cielo es real* (*Heaven Is for Real*, Randall Wallace, 2014), *Son of God* (Christopher Spencer, 2014), *God's Not Dead* (Harold Cronk, 2014), *Little Boy* (Alejandro Gómez Monteverde, 2015), *El poder de la cruz* (*Do You Believe?*, Jon Gunn, 2015), *Resucitado* (*Risen*, Kevin Reynolds, 2016), *Los milagros del cielo* (*Miracles from Heaven*, Patricia Riggen, 2016) y *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016).

Asimismo, y en relación a la variante concreta que en la presente comunicación nos proponemos analizar (esto es, la encrucijada entre el cine religioso y el de recreación de la Guerra Civil desde la óptica de los vencedores), conviene asimismo señalar que ambas dimensiones cuentan, por separado, con algún otro componente que atestigua el vigor de sus respectivas semillas: en el primer caso, los documentales de Juan Manuel Cotelo *La última cima* (2010), *Tierra de María* (2013) y *Footprints, el camino de tu vida* (2016) y las ficciones *En apatía: secuelas del odio* (Joel Arellanes Durán, 2014), *La espina de Dios* (Oscar Parra Carrizosa, 2014), *Francisco. El padre Jorge* (Beda Docampo Feijoó, 2015); en el segundo, la muy controvertida *La mula* (anónimo, 2013), adaptación de la novela homónima de Juan Es-lava Galán filmada por Michael Radford.

Por lo que respecta a la cinematografía nacional, cabe discriminar, en términos diacrónicos, entre la existencia de una tradición de cine clerical –estudiada, entre otros, por GUTIÉRREZ LANZA (2008) y SCARLETT (2014)–, que tendría su apogeo en torno al año 1950 y la moda (¿o subgénero?) del llamado “cine de curas”, el cual contaba con la declarada antipatía del Director General de Cinematografía, José María García Escudero –véanse sus invectivas contra un cine “catolizante”, “sin autenticidad” y entendido como “un capítulo del cine burgués” (1954)–; y la práctica desaparición en el cine del periodo democrático del elemento reverencial a favor de una iconoclastia y un anticlericalismo que permea películas tan decisivas como *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983), *Pa d'àngel* (Francesc Bellmunt, 1984), *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985) o, una década más tarde, a partir de que advengan la juvenilización del cine español y el *aggiornamento* a las corrientes internacionales del ter-

cer milenio, títulos como *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *El día de la Bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) o *Camino* (Javier Fesser, 2008).

Un repaso a esta relación no exhaustiva de títulos nos aboca a plantearnos un par de sobreentendidos que ha dado pábulo al surgimiento del fenómeno que nos proponemos estudiar: ¿ha pecado el cine español de la democracia de sectarismo, y ha tratado así en concreto la guerra de España, la religión católica y la persecución acontecida en esos años en la retaguardia republicana? El trabajo de PÉREZ VELASCO (2011), que no merece exactamente el calificativo de académico –si bien aplica sistemáticamente un método de análisis de contenido a un corpus cuantitativa y cualitativamente exhaustivo–,¹⁴⁴⁸ nos pone en la senda de una respuesta de compromiso. Para Pérez Velasco,

“Nuestro cine apostó por la izquierda. Reivindicar a los derrotados se tradujo en nuestro periodo democrático en reivindicar las izquierdas [...] La sobreabundancia de filmografía monocolor y afín a las izquierdas y los nacionalismo periféricos, ha servido para ahuyentar de las pantallas a un buen número de espectadores, insatisfechos con las versiones dulcificadas e inverosímiles en muchas ocasiones, sobre el republicanismo *guerracivilista* [...] El cine español de estos últimos treinta años está en deuda con los combatientes nacionales [...] Necesitamos que nuestro cine desde la perspectiva de la transparencia democrática, nos cuenta las hazañas, venturas y desventuras de los combatientes del

¹⁴⁴⁸ Este autor se esfuerza por determinar los objetivos y estrategias a que recurre la comunicación persuasiva (en sentido genérico, pero aplicable al *objeto cine español*), que “se fundamenta en las siguientes características de sus mensajes, los receptores y del tratamiento que se hace de ambos:

1. Producir cambios en la conducta social a través de la información.
2. La credibilidad o convicción del mensaje.
3. El recurso a alguna autoridad técnica, profesional o moral.
4. La sugestionabilidad del receptor.
5. Su carácter manipulativo.
6. Disminuir las resistencias psicológicas.
7. La explotación del contagio psíquico.
8. La explotación de los sentimientos.
9. La simplificación.
10. La deformación y exageración de la información.
11. La repetición de ideas e información de forma orquestada.
12. El apoyo a las actitudes preexistentes.
13. La individualización o personalización del adversario.
14. Recurso de la violencia simbólica para ganar en sugestionabilidad” (PÉREZ VELASCO, 2011: 44).

También establece “...algunos criterios o reglas frecuentemente usadas por la propaganda en su estrategia simplificadora para la consecución de sus objetivos:

1. El empleo de estereotipos.
2. La sustitución de nombres comunes y adjetivos.
3. La selección de datos.
4. La utilización calculada de la mentira.
5. Recurso a las afirmaciones contundentes.
6. La apelación a un enemigo externo.
7. La repetición de palabras y frases hechas, clave.
8. Recurso a imágenes de alta densidad emocional” (PÉREZ VELASCO, 2011: 45-46).

lado nacional ya que tampoco el franquismo las contó con transparencia [...] Tampoco hay un solo film que recoja la persecución de religiosos y religiosas en ese período tan oscuro de nuestra historia, con tantas víctimas inocentes, más de 10.000 asesinados por cuestiones de fé.. [sic] Sin olvidar las checas, producto singular de ciertas izquierdas, sus depuraciones, torturas e incluso asesinatos” (2011: 242-246).

En relación a las creencias religiosas, según este autor, uno y otro bando, y sus cines con afán adoctrinador correspondientes, defendían (y defienden, en la medida en que perviven) respectivamente el catolicismo confesional y el laicismo anticlerical (2011: 65). Por ello, en lo que denomina cine adoctrinador prorrepblicano, según Pérez Velasco, “Los curas, las monjas, y por supuesto las jerarquías católicas, suelen ser gente cínica que vive muy bien, que tienen como misión someter al pobre y que dan apoyo a falangistas, carlistas y militares, para seguir en la poltrona” (2011: 215).

Más allá de lo categórico de sus afirmaciones, nos interesan dos aspectos de su punto de vista: el primero tiene que ver con el consciente prescriptivo –y, añadamos, su prospectivismo–: la proclama de Pérez Velasco acerca de la imperiosa necesidad de que el cine nacional se aventurara al otro lado de la trinchera se adelantó al *boom* subgenérico que hoy nos ocupa. El segundo, la descripción que hace, en términos netamente maniqueos, de la manera en que ese cine adoctrinador prorrepblicano caracteriza a las fuerzas de la reacción, y que nos puede servir como sustento para examinar la construcción textual con que nuestras películas contragolpean, del mismo modo que nos pueden ser útiles la tipología de formas de violencia antirreligiosa (agresión, blasfemia, acoso, exterminio, expulsión, masacre, caza, incendio, parodia, iconoclastia, acusación de idolatría, de paganismo, de naturalismo y sexolatría, de disipación moral, de lujuria, de fanatismo...) y las dialécticas “anticlericalismo culto” vs. “anticlericalismo vulgar” y “anticlericalismo rural” vs. “anticlericalismo urbano” que apunta en su ensayo Manuel Delgado (2012: 16-18, 21 y 24), para quien, en línea con Julio Caro Baroja, Américo Castro y Gabriele Ranzato), nos hallamos ante un fenómeno de larga duración, que no supone ningún tipo de ruptura, sino bien al contrario, una auténtica tradición, y que se origina paradójicamente en la violencia histórica que la península Ibérica conoció “contra supuestas sociedades o sectas secretas y misteriosas (...) a las que les eran atribuidas prácticas abominables y actividades conspirativas: cátaros, valdenses, templarios, brujas, judíos, gitanos... Contra ellos se pusieron en marcha dispositivos que reencontraremos en el siglo XX español, con el paradójico objeto la misma instancia doctrinal y cultural [sic] que tantas veces

los había desencadenado antes, esto es, el catolicismo y sus representantes...” (DELGADO, 2012: 18).

LA BUENA NUEVA

La película de la directora navarra de reconocida militancia nacionalista Helena Taberna (el largometraje de ficción *Yoyes*, 2000, que reconstruye la vida de María Dolores González Catarain, una dirigente de ETA que fue víctima de una purga interna en la banda; los documentales también largos *Extranjeras*, 2003, y *Nagore*, 2010, ambos centrados en reivindicaciones feministas contemporáneas) constituye, cronológicamente, el primer film de la muestra, y el que sirve de engarce entre el enfoque mayoritario que la corriente mayoritaria del cine español industrial ha dado a la cuestión que nos ocupa, y las representaciones vaga o abiertamente revisionistas que aparecen en los siguientes films. Conviene señalar, a título estrictamente informativo, que Taberna ya había abordado la Guerra Civil en los inicios de su carrera, en los documentales *Recuerdos del 36* (en formato corto) y *Alsasua 1936* (como medimetraje), y que aquí iba a volverlo a hacer en un año de fuerte polarización preelectoral, con las elecciones generales de las que José Luis Rodríguez Zapatero saldría reelegido como presidente del gobierno, y con la reciente aprobación de la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre), en un ambiente del que se derivarían producciones tan representativas como *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) o *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008).

Producida por la empresa de la cineasta, Lamia Films, y con el consabido apoyo de la televisión pública vasca, ETB, Televisión Española y los gobiernos autonómico y central (a través del Ministerio y el ICAA), *La buena nueva* se presenta como “una historia inspirada en hechos reales” (tal y como reza el rótulo que sirve de inicio): los que protagonizó Marino Ayerra (Unax Ugalde), párroco de Alzania, cuando se enfrentó progresiva pero radicalmente con los poderes constituidos en esa localidad, enclavada en una región en la que desde un primer momento triunfó la rebelión militar. Es por eso que, lo que va a escenificar la película, a diferencia de la totalidad de los títulos que vendrán a continuación, no es la violencia anticatólica, sino algo más desconocido e ilustrativo de un fenómeno complejo: las penalidades de una parte del clero (aquí, navarro) que no se identificaba con las razones de los golpistas y que adoptaron posturas distintas de las de tibieza o complicidad.

El arco que recorre el personaje central en su relación con el obispo de Navarra (Joseba Apaolaza) plantea, de hecho, este eje oposicional. No es casualidad que la acción arranque

durante la visita de Ayerra al obispo, quien, tras una partida de pelota –signo de competitivamente sana vasquidad–, le anuncia su primer destino, *tras su paso por el Vaticano* –ídem de la condición moderna y cosmopolita del protagonista–: la parroquia de Alzania, cuyo anterior ocupante se había enemistado “con todo el pueblo” y en particular con el alcalde, socialista. El consejo literal del obispo revela hasta qué punto la posición del jerarca es equívoca –por contraria a su presumible simpatía hacia las fuerzas de la reacción–: “hacer ver a las gentes de allí sin decirlo que si ellos son de izquierdas el nuevo párroco es el más rojo de todos”.

A su llegada, y frente a la cantina (en cuyo frontal una cartelera anuncia la proyección de *La madre* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926), se produce el único momento de violencia (simbólica y, más que irónica, casi ingenua) que ha de sufrir Ayerra por parte de cualesquiera partidarios del que acabará siendo el bando perdedor, cuando le cantan “Si los curas y frailes supieran la paliza que les vamos a dar subirían al coro cantando Libertad, libertad, libertad”. En continuidad con la escena de apertura en el palacio episcopal, por cierto, este arranque reproduce con sintomática exactitud el de films señeros del género religioso español más tradicional, como *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) o *Un curita cañón* (Luis M. Delgado, 1974);¹⁴⁴⁹ una coincidencia que se perpetúa tanto por lo que respecta al *dramatis personae* (los roles populares de aquellos con los que se relaciona, empezando por la sacristana y su hijo, los únicos que lo reciben a su llegada a la iglesia, y con los que limpia y adecenta un recinto abandonado por la descreída feligresía) y el tejido de amistades y rivalidades que se establece (Hugo [Gorka Aguinagalde], el tendero carlista que se franquea con Ayerra en los días previos a la asonada porque “aquí está a punto de pasar algo muy gordo. Pero qué digo, seguro que usted sabe más que yo”; su prima Margari [Bárbara Goenaga], maestra y católica aunque casada con un médico socialista [Guillermo Toledo], que agasaja con una comida familiar al párroco).

La película se esmera en desmentir que el clero sufra ningún tipo de hostigamiento real, más bien todo lo contrario, y en mostrar cómo sus esfuerzos son premiados con una revitalización de la vida religiosa –en realidad social y más concretamente asistencial: Ayerra da de comer a los niños, sin hacer distinciones en función de la ideología de sus familias, y más adelante crea un taller de costura para las mujeres–, y se demora en levantar acta de la deliberada labor de preparación del golpe y todos los desmanes subsiguientes, como si de una tarea de sistemático exterminio se tratara, desde que los requetés engrasan las armas de un arsenal

¹⁴⁴⁹ Para sendos análisis completos de estos films, véase RUBIO ALCOVER, 2013.

oculto y los falangistas, secundados por aquéllos, toman el pueblo, queman en la plaza símbolos republicanos y de izquierdas, y matan a rivales políticos, entre otros al médico.

El enfrentamiento del protagonista con los bárbaros se va enconando: primero habla con el capitán de los falangistas (Mikel Tello), a quien plantea: “Iré al grano: la Falange se está inmiscuyendo en cosas que son de mi competencia. Yo no le digo a usted cómo tiene que mandar en su cuartel, y usted no es quién para obligar a nadie a bautizarse, y mucho menos amenazando a las mujeres”); y que le replica con arrogancia y un punto de amenaza: “Con el debido respeto, sepa que yo no me voy a arrugar porque lleve usted sotana. Yo no soy como esos carlistones chupacirios con sus detentebala y sus misas de campaña [...] Personalmente pienso que ustedes los curas tienen demasiado poder en este país. Aunque, eso sí, de momento nos pueden ayudar a ganar la guerra”). Luego, oye en confesión a un muchacho camisa azul que declara que participó en los asesinatos y atestigua que fueron premeditados.

El siguiente movimiento está en función de denunciar a las altas jerarquías eclesiásticas –y a buena parte de los hijos de la fe–: cuando se ve impotente para detener la represión, Ayerra acude a la capital a hablar con el obispo, que no lo recibe; pero allí coincide con un pelotón de párrocos (los tristemente célebres curas trabucaires) que están siendo aleccionados por un falangista antes de marchar al frente. Tras los bombardeos de Gernika y Durango, de los que se entera por la radio horas después de que los aviones pasen de largo sobre el pueblo, recibe la visita del prelado y su ayudante. Durante la comida, con las *fuerzas vivas* (el párroco, el jefe de Falange y el de los carlistas), se produce una discusión a propósito de la verosimilitud de la versión franquista acerca de la autoría de los ataques, que deriva hacia el papel de la Santa Madre Iglesia, y en la que el obispo templea gaitas (“La doctrina oficial de la Iglesia es la de obedecer al poder establecido. Pero no es menos cierto que el día de la sublevación también había un gobierno aún legítimo en Madrid”), que hace que el falangista se sulfure (“¡Un gobierno de comunistas manejado desde Moscú hasta que llegó el glorioso Alzamiento para poner las cosas en su sitio”). Cuando se despide, la cobarde consigna del obispo, en los antípodas de su mandato original, es: “No está el horno para bollos (...) Procure cuidar las formas”.

Lógicamente, la escalada de violencia sigue, y con ella la santa ira de Ayerra: los falangistas tiran a un rival escondido a una sima y rapan a su novia, por lo que el sacerdote se encara con el jefe de Falange (“Esto tiene que parar”), que niega los delitos. Cuando el protagonista clama porque “algún día tendrán que pagar” por todo lo que están haciendo, están a punto de llegar a las manos. A continuación, tenemos por primera vez constancia de hasta

dónde está dispuesto a llevar el falangista su animadversión: en el casino, mientras juegan a las cartas, el jefe de Falange dice a Hugo que “No me fio nada del curita ese (...) A lo mejor tenemos que hacer algo con él (...) Te juro que si ese cura me vuelve a tocar los huevos...”. Ante una blasfemia, el carlista se revela, lo que motiva un despectivo “¿Tranquilito, eh, comehostias? Que aquí estamos los dos en el mismo bando”. “Porque no hay más cojones”, es la respuesta que ilustra la dualidad ideológica de los dos puntales del régimen naciente en relación al orden tradicional.

A pesar de ello, *La buena nueva* empuja al personaje principal a la condición de proscrito (al menos se salva de la muerte) por medio de una estrategia textual melodramática a la que acudirán casi todos los títulos que en adelante veremos: y es que, a medida que Ayerra trabaja los campos, entabla una relación de amistad y amor no consumado con la viuda del médico, con la que su primo Hugo aspira a casarse –de manera que su percepción del protagonista como un contendiente amoroso da pie al estallido de un conflicto también con este elemento del *statu quo*, al que está supuestamente más próximo. Ese debate entre el amor humano y su vocación religiosa, cuando Margari acepta la oferta de matrimonio de Hugo, provoca unas primeras amenazas de este, sabedor de la relación especial existente entre ellos (“Me voy a llevar por delante a todo el que se ponga en medio”); y, cuando ella descubra la lista que demuestra que su primo delató a su difunto marido, provocará que Hugo, borracho, se pelee a puñetazos con el protagonista durante la celebración de un kirieleisón.

Así, el protagonista sella su destino cuando asiste a unos nacionalistas escondidos tras cuya detención fracasa en su intento de interceder ante el jefe de Falange, que pone una pistola encima de la mesa (“Yo soy la justicia aquí. A ver cuándo le entra en la cabeza”). Los verdugos ofrecen a Ayerra montarse en la camioneta que traslada a los reos que van a ser ajusticiados para confesarlos. Cuando van a despenarlos, y mientras él les da la extremaunción, se revuelven y acaban con sus verdugos. La guardia civil lo detiene y, después de tres días, es conducido ante el obispo, que lo reconviene (“¡Ya estamos con el dichoso Evangelio! Pero no se le ha ocurrido pensar en el daño que está haciendo a la Iglesia, ni en el peligro que corremos todos por su culpa”). Lo destina al seminario, pero él se niega y vuelve al pueblo, donde el nuevo cura (el exayudante del obispo, por más señas) confraterniza con los tradicionalistas: los nuevos poderes constituidos organizan en la plaza del pueblo un desfile y misa de acción de gracias. Un montaje paralelo del momento de la consagración, con el himno nacional y los falangistas brazo en alto, con la procesión presidida por Ayerra de las mujeres hasta la sima, con las bienaventuranzas recitadas en *over*, resume el discurso de la película (la radical dispa-

ridad de la Iglesia en relación al fascismo y luego el fascismo, sancionándolo en un caso y poniéndose al lado de los perdedores de la Historia en el otro) y precede una elipsis hasta la marcha del protagonista en tren, que se mete en un túnel que metaforiza la noche de la dictadura y anticipa el negro final.¹⁴⁵⁰

ENCONTRARÁS DRAGONES

Tres años después, cuando la crisis había hecho sacudir la economía occidental y azotaba a España con especial dureza, vio la luz *Encontrarás dragones*, que suponía un auténtico punto de giro en el tratamiento de la Guerra Civil por parte del cine nacional –urge aquí apuntar que, aunque se estrenara en 2013, otra película aún más polémica, la adaptación de la novela homónima de Juan Eslava Galán *La mula* (anónimo), rodada por Michael Radford, se había rodado ya en 2009.

La obra que nos concierne constituye una coproducción internacional (entre España, Estados Unidos y Argentina) por parte de Mount Santa Fe, una agrupación de interés económico (AIE) promovida por Ignacio Núñez Luque, un licenciado de la Universidad de Navarra (un centro privado dependiente del Opus Dei) con diversos estudios de postgrado realizados en EE.UU. Como estos datos inducen a pensar, se trata de una hagiografía de san Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador de *la Obra*, que la impulsa y financia.

A los efectos que nos interesa, *Encontrarás dragones* adopta un punto de vista que se pretende neutral o equidistante, y que enfatiza el clima de violencia, particularmente la dirigida contra las comunidades religiosas, sus bienes y las vidas de sus miembros, previa al *alzamiento nacional*, con la consiguiente connotación de desgobierno y caos consentido por parte de las autoridades republicanas. Todo ello, eso sí, arropado con los mimbres de un *biopic* cómo no melodramático, estructurado a base de *flashbacks*, y en el que el protagonismo es compartido por el santo (Charlie Cox) y por un personaje ficticio, Roberto Torres (Dougray Scott), periodista escéptico y agnóstico que escribe un libro por encargo sobre aquél, y que es hijo de Manolo (Wes Bentley), un juez natural de Barbastro, el mismo pueblo donde nació Escrivá, con quien coincidió fugazmente en el seminario y que luego hizo la guerra en el bando republicano como traidor, por lo que vive atenazado por el remordimiento.

¹⁴⁵⁰ Puede resultar aleccionador señalar que Pérez Velasco atribuye a *La buena nueva* una condición ideológica “prorpublicana [sic] con fuertes críticas al clero de la época” (“Afronta la crisis de identidad de Miguel, un sacerdote (Unax Ugalde), que entra en conflicto con el bando nacional y con la propia jerarquía eclesiástica por su particular interpretación del Evangelio, poniendo en peligro su propia vida [...] Es especialmente crítica con la jerarquía militar y de la Iglesia católica de la época”), y le otorga una “clasificación del potencial adoctrinador medio”, debido a “un cierto maniqueísmo” (2011: 193).

Tampoco *Encontrarás dragones* se priva del arranque arcaizante al uso, con un lema entrecomillado y en cursiva sobre fondo negro (“Todas las guerras comienzan mucho antes de que se dispare la primera bala y continúan mucho después de que la última haya cumplido su cometido”) seguido de una didascalia implícitamente saturada de ideología, sobre un mapa latino con zoom a una imperfecta península ibérica (“Cuando fascismo y comunismo se extendían por Europa, en España se instauró una nueva república con un gobierno de izquierdas. Tras años de inestabilidad política y social, en el verano de 1936, un grupo de generales del ejército lideró un levantamiento. Lo que se había planeado como una rápida toma del poder se convirtió en una amarga y larguísima Guerra Civil. Las familias se rompieron, los hermanos se mataron entre sí. Había que jurar sobre la Biblia o escupir en ella. Todos se enfrentaban a la misma pregunta: ‘¿y tú de qué lado estás?’”). Un desplazamiento virtual en el mapa hacia el suroeste, donde hay un fantástico monstruo marino, y el rótulo “Hic Sunt Dragones”, que se transforma en el título, precede a otro rótulo más, casi idéntico al que encabezaba *La buena nueva*: “Esta película está inspirada en hechos reales”.

En el marco del convencionalismo antedicho, la película narra durante su primera media hora el periodo de formación psicológica y espiritual del hagiografiado, al tiempo que construye el conflicto del periodista: un prólogo en el despacho de Escrivá en el momento de la crisis médica que lo llevaría a la muerte (con la rosa de piedra y el asno de Dios, dos iconos inconfundibles del Opus Dei, sobre el escritorio), enclava la acción inicial durante la Transición, con el hiporrelato del progenitor del coprotagonista, que agoniza apartado de su vástago, y que hace una advertencia que se proyecta sobre la trayectoria del santo (“En el corazón de un niño se plantan muchas semillas, y no se sabe cuál crecerá”) cuando, tras una niñez en la que entra en contacto con la muerte y tiene una visión mística, se abre elipsis a “Logroño, España 1918”, que ya ha sentido la vocación y se encuentra en la estación con su padre (Jordi Mollà) camino de abrazar su vocación. Por oposición a esta vía religiosa y pacífica, y al hilo de unas primeras manifestaciones de conflictividad sociopolítica (una huelga ante la fábrica de la familia de Manolo tras el abandono del seminario por parte de este), se nos presenta como contraejemplo la lección que recibe el reverso de Escrivá de boca de su progenitor: “todo hombre tiene la obligación de elegir el bando ganador”.

Dicho y hecho: tras una nueva elipsis a “Madrid, 1928”, época en que el futuro fundador del Opus Dei tiene nuevas visiones, plantea a la jerarquía eclesiástica un proyecto que es calificado por sus escépticos superiores de “bastante protestante” —enfrentamiento este a la jerarquía ya visto en *La buena nueva*, tópico como se verá en títulos posteriores, e imprescin-

dible en la lógica estructural de un cine conservador que niega serlo para crear la empatía con los roles centrales, invistiéndolos con la etiqueta de rebeldes— y lleva a cabo una esforzada enseñanza a los niños del latín de los principios que caracterizarán una prelatura que ensalza la iniciativa personal, la moral del trabajo y la productividad —en respuesta, huelga decirlo, al espectro del comunismo—: “Pecunia in arboris non crescit” (“El dinero no crece en los árboles”). Por supuesto, en paralelo, un Manolo endurecido atraviesa un cerco de huelguistas para llegar al lecho de muerte de su padre mientras lee la primera plana de *El Debate* de 15 de marzo de 1936 (ergo, nueva elipsis): “Los militares dan un ultimatum al pres. Azaña”.

Tienen lugar en ese punto los primeros gestos de violencia: por un lado, el surgimiento del pistolero antisocialista por parte de los militares conchabados con el capital (Manolo); por el otro, el estallido de disturbios dirigidos contra la Iglesia católica: justo después de que Escrivá reconvinga a un colaborador que planea empapelar Madrid con carteles de “Cruzada” (“¿Utilizar la cruz para incitar al odio? ¿Es eso cristiano?”), la reunión, en la que el protagonista conmina a sus cercanos a “ahora más que nunca ser sembradores de paz y de alegría”, es interrumpida por la noticia de que “Han comenzado a matar sacerdotes”. Una turba asalta la iglesia y la destruye a palos y prendiendo fuego. Con el tiempo justo de salvar el Santísimo, el héroe se cruza con un grupo que lo llama “cucaracha” y “parásito” y lo sigue hasta el metro, donde lo intimida. Lo salvan la llegada del tren y la intervención del guardia, con quien mantiene un diálogo que descalifica la doblez de quienes, dándose cuenta de la injusticia, la justifican, la amparan o sencillamente se inhiben (“Odiar a sus enemigos de clase, y no los culpo por ello”. “No, ya. Todo esto es para crear un mundo más civilizado. ¿Y así lo van a conseguir, con un comportamiento incivilizado?”. “No se hace una tortilla sin romper huevos”). Cuando se apea y camina por la calle, la imagen de los niños jugando a la guerra refuerza la idea de la deriva hacia la irracionalidad y la crueldad. Cuando llega a casa, el encuentro con su círculo es interrumpido por un tiroteo callejero que provoca la rotura de ventanas. Solo entonces se oye por la radio la noticia de que el ejército de Marruecos se ha sublevado —¿consecuencia natural, réplica predecible?

El bloque de acción que se desarrolla durante la conflagración desarrolla en paralelo la peripecia de Manolo, infiltrado en las filas republicanas y víctima de los celos por su amor no correspondido a Ildiko (Olga Kurylenko), enamorada a su vez de Oriol (Rodrigo Santoro) —la vieja dialéctica entre el amor y los principios que precipita a los vértices del triángulo hacia la deslealtad y la traición—; y las penalidades del santo y sus allegados para escapar al cerco al que están sometidos. Asistimos así a una escalada de horror irreligioso (insulto, asalto, que-

ma, destrucción, persecución, asesinato): Escrivá y los suyos (uno de los cuales, por cierto, es incorporado por Unax Ugalde) se visten de paisano para evitar la represión indiscriminada de religiosos –mientras abandonan el edificio, presencian impotentes la detención y martirio de uno, el padre Lázaro, a quien unos anarquistas conminan a no resistirse, hacen que se arrodiille, lo tirotean por la espalda y escupen sobre su cadáver.

Todavía ahí –y siempre– el protagonista se negará Escrivá a dejar de abogar por la vía pacífica y de comprender las razones de hombres a quienes “un sistema oprime y desespera”, “aunque estén equivocados”. Se construye así un punto de vista sibilino en relación a la guerra, en la medida en que invita al espectador a identificarse con un estándar inigualable –por cuanto resulta tan obviamente imposible dejar de admirar esa integridad y esa aceptación del sacrificio como plantearse estar a la altura en una situación análoga. Dos escenas casi anecdóticas profundizan en ese victimismo con un punto masoquista: en una, mientras permanecen ocultos, se inspiran en la pintura de un martirio; en otra, en el zoo, donde Escrivá está reunido con otra resistente, escapa de una patrulla que le pide los papeles gracias a que lleva anillo de casado; la mujer lo tienta al ofrecerle cobijo en su única habitación, pero él declina, porque “soy sacerdote, pero también soy un hombre”.

Tras la celebración de una eucaristía clandestina en una corrala interrumpida por un asalto de milicianos (un registro del que se salvan gracias a que son escondidos en un hueco practicado en una pared por una mujer, madre de un capitán republicano, que se pliega a cooperar en la ocultación), se abre un último capítulo, con la huida clandestina en coche, primero a un manicomio, donde una interna fantasmal que intentó suicidarse lo tienta (“Tanto dolor y Dios guarda silencio. Es un monstruo, ¿sabes?”); y luego cruzando los Pirineos –un propósito de sus ayudantes al que el protagonista se resiste, pero para el que se convence por el hecho de que ello implique atravesar las montañas, tal y como le ha dicho la aparecida, que ahora se ha esfumado mágicamente (“Será doloroso, pero cuando llegues a la cima te parecerá más dulce”). Ese paso por los montes helados en noviembre de 1937 representa en la poética de la película la travesía por el desierto: en una iglesia destruida, el rostro de una virgen de piedra llora y encuentra la rosa de madera, que le infunde ánimos para seguir adelante. El clímax del desenlace tiene lugar con el cruce de la frontera con Francia, poniéndose a cubierto de los disparos de un francotirador al que Manolo, en un gesto de nobleza, acribilla por la nuca para salvar la vida de los inocentes religiosos.

UN DIOS PROHIBIDO

El estreno de *Un Dios prohibido* en 2012 (el año en que se consuma un nuevo vuelco político que desaloja al Partido Socialista Obrero Español del gobierno, una tarea que le es encomendada a Mariano Rajoy, del Partido Popular) supone la apertura del ciclo más puro de cine religioso-historicista de signo retardatario –que, no en balde, dará sucesivos frutos en el cuatrienio siguiente, sin que ningún título entre en contradicción con esa versión de los sucesos concretos acaecidos durante la Guerra Civil.

El primer aspecto que vale la pena destacar tiene que ver con las novedades que trae en cuanto que tipo productivo: financiada por Claretianos y Contracorriente Producciones (una pequeña empresa cinematográfica cuyo logotipo, consistente en una serie de estilizados peces paleocristianos, lanza un guiño a las persecuciones padecidas por las primeras comunidades que profesaron esa religión, en un claro anticipo de la clave victimista en que se va a conjugar el relato, así como del modelo de relación, entre la complicidad y el orgullo en la adversidad, que se propone al espectador), costó solo 250.000 euros –aproximadamente una octava parte de la media oficial en la cinematografía nacional ese año.

Ello se traduce, como no podía ser de otra forma, en una modestia formal que, sin embargo, el director misacantano, Pablo Moreno, logra conjugar hábilmente en términos de austeridad –con una obvia aunque muy coherente y acertada inspiración narrativa y visual en *De dioses y hombres* (*Des hommes et des dieux*, Xavier Beauvois, 2010), reciente *succès d'estime* crítico-comercial del género místico en su variante autoral, sobre la pasión y muerte de unos monjes en la Argelia de los años noventa–, y haciendo de la necesidad no ya virtud, sino lógica, en la medida en que la peripecia en que se centra (a saber: el martirio de 51 miembros de una congregación en Cervera en los primeros compases de la conflagración armada) demanda, o mejor dicho impone, el enclaustramiento, esto es, la reducción en el número de localizaciones.

En términos estructurales, las características más significativas de *Un Dios prohibido* corresponden a su calculado e intencionado ritmo (133 excesivos minutos a lo largo de los que se relatan, con demora y saña crecientes, las sevicias a que son sometidos los religiosos), el maniqueísmo con que se trata a estos (en particular a los novicios) frente a los milicianos (y, dentro de estos, la nítida distinción que se establece entre los sanguinarios y aquellos otros movidos por un tímido humanitarismo pero que acaban sucumbiendo a sus contradicciones, sus miedos y su impotencia para evitar el derramamiento de sangre), y el recurso al ya clásico

esquema triangular amoroso como palanca fatal. Pero veamos todo ello a continuación con detenimiento.

El prólogo, al hilo de los créditos, se compone de tres partes. La primera muestra las abluciones matutinas de los jóvenes seminaristas, que mantienen una charla inocente durante la cual uno de ellos, Ramón (Íñigo Etayo), se corta afeitándose y se queda mirando la sangre, símbolo que él mismo lee como una premonición. La segunda sigue al grupo de paseo, ajeno a la turbulencia de un país que queda enunciado a través de un detalle contextualizador-costumbrista: un parroquiano en un bar frente a cuya ventana pasan levanta la vista del periódico, el Heraldo de Aragón, cuyo titular en primera plana es “Matan a religiosos cerca de Zaragoza”. Se trata de una pincelada más importante de lo que pareciera en el discurso del film, dado que está planteando la dialéctica entre la generalidad y la particularidad de los hechos a los que vamos a asistir; es decir, si bien en el discurso de la película el sacrificio de estas vidas es penoso en sí, dada la sacralidad de toda existencia, el valor que esta historia tiene es también relativo, en tanto que *ejemplo* (dramatizado) de otras similares, previas, simultáneas y posteriores.

Por lo que a la tercera parte de la obertura se refiere, se trata de la escena en la que se apuntan tanto la rivalidad entre los fanáticos y aquellos correligionarios ideológicos que con el curso de los acontecimientos tomarán conciencia de la barbarie en la que están inmersos, como la figura de ese trío de amor y celos amoroso-sexuales que hará que las cosas vayan a peor. Mientras los muchachos caminan por las calles, una joven, Trini (Elena Furiase), que reparte *Solidaridad Obrera* frente a un más bien anacrónico e inverosímil cartel de *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, Fred Niblo, 1922) rechaza a Miguelé (Raúl Escudero), el revolucionario de zafio aspecto con su sempiterna camiseta de tirantes que se acerca a ella, y, por el contrario, se enamora a primera vista de un novicio clavado a sus ojos a Rodolfo Valentino. El despechado Miguelé charla con otros dos, uno de los cuales llama a los religiosos “bandada de cuervos”, mientras que el otro, Eugenio (Jacobo Muñoz), se limita a decir que “Habrá que echarles un ojo”, pero “Déjalos: que vean mundo, a ver si echan a volar”.

La atribución a las víctimas de la condición de jóvenes, inofensivos y desentendidos de cualquier preocupación política, representa una de las operaciones en las que se pone más denudedo –tanto como en la descalificación de la labor de las autoridades en los prolegómenos de la Guerra Civil. Así, el prior discurre a los novicios: “Como saben, las circunstancias políticas nos han aconsejado trasladarles (sic) a esta casa de Barbastro. Aquí la gente del pueblo nos quiere y el ejército garantiza el orden y *los derechos que aún nos quedan en esta repúbli-*

ca” (la cursiva es mía). El hecho de que la mayor parte de ellos tenga pendiente el servicio militar hace que quienes se encuentran en esa situación sean instruidos: torpe, cándidamente y con fusiles de madera, en una estampa cómica y antiépica, que puede recordar la imagen de los niños jugando a revolucionarios de *Encontrarás dragones*.

Por contraste, asistimos a continuación a las charlas que mantienen miembros de los bandos que pronto estarán en conflicto: por un lado, el obispo y un militar, el coronel Villalba (Juanjo Díaz Polo), conspiran en presencia de un prohombre, y Villalba, probablemente al tanto de los preparativos del golpe, se refiere a las maniobras que prepara con el general Cabanellas, futuro sublevado. La conversación tiene lugar bajo la atenta mirada de tres revolucionarios, el más intelectual de los cuales dice: “Míralos: la hidra burguesa de tres cabezas, ejército, clérigalla y capital”.

El enconamiento de la pugna barrunta una tormenta. Por eso, y atendiendo al conflicto interior de los religiosos, asistimos al anuncio que hace Ramón una noche de insomnio: “Nunca seremos misioneros. Van a matarnos”. “Sabía que no teníamos que rogar tanto para ser mártires”, es la réplica, cargada de masoquismo, que recibe. “Tengo miedo de no estar a la altura”, se debate él.

A partir de ese instante, los acontecimientos se precipitan: el anuncio del asesinato de José Calvo Sotelo (el 13 de julio) es calificado como “funerales de la democracia”, y en el relato funciona como el punto de inflexión o el hecho que justifica una sublevación que enardece a los anarquistas. Incluso Eugenio, el más reflexivo de ellos, exclama: “Ha llegado el día. ¡Viva la FAI! ¡Viva la revolución!”. Se constituye entonces el comité revolucionario, lo que da pie a un montaje alternado entre la misa y la proclamación de la revolución desde el balcón del ayuntamiento.

Y a partir de ahí, la escalada de injurias ya conocida: a la mañana siguiente, un miliciano no permite que se limpie una pintada de “Curas fascistas” porque “es propiedad de la FAI”. Luego se practica un registro (en busca de armas, por supuesto inexistentes), durante el cual la caída accidental de una vaina del fusil de uno de los milicianos sirve de excusa para el inicio de la represión más dura. Los novicios son confinados (en una escena rodada con cámara lenta y música dramática desde el punto de vista de Trini), y en el curso de ese arresto son torturados psicológicamente con amenazas de sacas selectivas, tentados por prostitutas, atormentados al oír cómo otros, como el obispo (Gabriel Latorre) (que, tras ser emasculado, muere dando la extremaunción), son tiroteados durante la madrugada. Todo ello, hasta un sacrificio final del que no se libran ni los ancianos, como el padre Muñoz (Jesús Guzmán, histórico

actor español hoy ya nonagenario), ni las minorías étnicas, como el fervoroso gitano Ceferino Giménez, conocido como el tío Pelé (Mauro Muñiz), en un apunte (en absoluto ahistórico) de corrección política.

En la hora y media larga de metraje que media entre el primer gesto hostil y el último, la acción salta alternativamente de las cámaras que ocupan los reos, con gran abundancia de conversaciones, ora teológicas, ora acerca de la disyuntiva entre la disposición al martirio y la tentación de abjurar de la fe (y, en el caso del amado por Trini, el amor humano), con luces azuladas filtradas y tamizadas, dosis de humor blanco (la charla sobre el uso de *Solidaridad obrera* como “lectura para el retrete” o como “sábana para la noche”) y un ritmo cada vez más pausado, atento a la más nimia acción de los mártires, entre transiciones y planos metonímicos de nubes, ocasos y amaneceres; a la guerra intestina que se libra al otro lado —el coronel Villalba, que duda entre adherirse al golpe o inhibirse, opta bajo la amenaza de las armas por mantenerse fiel a la república; los primeros roces entre los revolucionarios tienen lugar a raíz de la decisión de la turba de quemar propiedades eclesiásticas y el intento de matar sin juicio previo; una única escena de acción, que tiene lugar en las trincheras, refleja su derrota, producto de la desorganización y la impericia militar; y, en un reflejo del modo en que se impone la hipocresía y pasa a regir la ley del más fuerte, el comité trata de poner orden con un bando por el que se arroga la competencia de condenar a muerte, mientras los elementos incontrolados se burlan de él, y el más bruto dice que “nosotros no matamos, ajusticiamos”.

Por fin, después de que los religiosos abracen la muerte, gritando “Viva Cristo Rey”, un doble epílogo muestra el remordimiento mudo de Eugenio, estupefacto en el frente ante la magnitud de su derrota moral y bélica, nos traslada a “Roma, 1936”, donde tiene lugar el testimonio, jurando sobre las sagradas escrituras la veracidad de la declaración, de los novicios argentinos a quienes se hubo de perdonar la vida para no causar un conflicto internacional.

BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS

El éxito de *Un Dios prohibido*, galardonada como mejor película en los premios especializados Mirabile Dictu (“Oscar católico” [sic] concedido por el Vaticano), precipitó la dinámica mimesis/variación que define la gestación de todo filón. De ahí que, un año después, la misma distribuidora, Proyecfilm, pusiera en circulación *Bajo un manto de estrellas*, empeño conjunto de dos productoras de muy modesta escala empresarial, Mystical Films y Silsa

3D Studios, que también se alzaría con premios en festivales, si bien en algunos mucho menos relevantes, como el de Niepokalónów (Polonia) o el de Montería (Colombia).

Lo más llamativo de esta nueva película consiste en la práctica identidad del planteamiento de un film del que la separa un lapso tan corto: la acción tiene lugar de nuevo entre julio y agosto de 1936, en este caso en un convento de frailes dominicos en Almagro, y, aunque la estructura es más explícita, no hace sino reconstruir jornada a jornada los horrores padecidos por los mártires hasta que son fusilamiento bajo la bóveda celeste estrellada del título poetizante. La reproducción, en este caso extrema, de unos estereotipos rayanos en la parodia (rasgo que complica la tosquedad de la planificación y de la dirección de actores), del maniqueísmo y del recargamiento en la representación de la barbarie, corroboran la impresión de que, en términos pragmáticos, la propuesta no se dirime tanto en la conjugación textual cuanto en la escenificación ritual de un imaginario compartido por un público –nunca mejor dicho– fiel.

Así, y tras unos créditos iniciales consistentes en detalles arquitectónicos y bodegones mostrados con un cierto esteticismo, el arranque no puede ser más predecible, en una mañana aún tranquila, de cielo despejado, con la llamada a laudes y un coro de canto gregoriano que atestigua el carácter espiritual, pacífico y apolítico de los protagonistas. Las charlas entre los monjes (en su mayoría estudiantes y novicios) redundan en la idea de su ingenuidad acerca de sus hábitos y aspiraciones –en escenas en las que, desde un primer momento, producen un efecto extraño, cuasidistanciador, la frontalidad con respecto a los personajes, la teatralidad de interpretaciones, una fotografía videográfica y luminosa, sin apenas matices ni sombras, la sobreabundancia de primeros planos y la primariedad discursiva–, mientras un rótulo acota la fecha el ominoso 18 de julio.

La primera referencia a la guerra, por boca de uno de los veteranos de la comunidad, habla de “rumores, habladurías que podrían ser ciertas, bulos de imaginaciones exaltadas” a propósito de la rebelión de las tropas de África. De nuevo de conformidad con un procedimiento narrativo conocido, a esta situación le sigue la reacción correspondiente a la misma noticia en el *sancta sanctorum* del bando contrario, a saber, el ateneo libertario (la caracterización de cuyos parroquianos se atiene punto por punto a la ya conocida, de barbas desaseadas de varios días y cerrados acentos propios de cazurros). Aunque don Daniel (José Antonio Ortas Cayuela), el alcalde de Almagro, previene a los presentes contra cualquier gesto exaltado, el líder, Amando (Julián Teurlais), llama a “cargarse toda la carcoma de este país de seño-

ritos, militares y curas. Vamos a quemarlo todo y de las cenizas vamos a levantar un mundo nuevo. ¡Salud, camaradas!”. Todos corean el preceptivo: “¡Por la revolución!”.

Una primera y abrupta elipsis lleva al 21 de julio, en el momento en que corre entre los religiosos la noticia de la quema del convento, y varios de ellos acuden a tratar de sofocar el incendio. A la puerta del mismo tiene lugar un altercado, cuando, entre consignas de “Para construir un mundo nuevo primero hay que destruir el viejo” y de “¡Muerte a los curas!”, se formulan ya amenazas y se pegan al aire tiros para disuadir a los que hacen frente con gallardía. Con arreglo a la espiral que ya sabemos, siguen los registros, que las víctimas afrontan con la frente alta y los brazos abiertos. A diferencia de *Un Dios prohibido*, en *Bajo un manto de estrellas* (de duración bastante más breve: noventa y un minutos) el *impasse* durante el cual los jefes de la congregación se plantean mandar a cada cual a sus respectivos lugares de origen mientras la angustia se apodera de los jóvenes (la manifestación de cuyo terror, eso sí, no se aparta ni un ápice: en escenas nocturnas, con violento contraste azul/anaranjado por la dialéctica noche/luz de velas, con conversaciones en que afloran recuerdos, sentimientos, tentaciones y temores) se adelanta a estos primeros compases de la guerra y del relato.

De aquí en adelante, somos testigos de una crónica puntillosa del empeoramiento de las condiciones: el 22 de julio, el alcalde se inhibe y conmina a la comunidad a marcharse, porque “yo no quiero sangre en mi pueblo, bastante tengo con la que hay liada”; el 23 de julio, el padre Natalio (Luis Fernández de Eribe) comunica que “Nos quieren echar de nuestra casa por cuestiones políticas. Pero nosotros no somos políticos ni militares, solamente somos frailes dominicos. No nos vamos a marchar, pero debemos estar preparados para cualquier cosa”, por lo que se establecen turnos de vigilancia en el curso de los cuales son hostigados – aunque uno de los revolucionarios, Luisito (Kiko Gutiérrez), huelga decir que el más apuesto, se interpone para evitar una agresión más grave; el 24 de julio, tras la misa, el prior anuncia que el alcalde le ha comunicado que tienen que desalojar, lo que da paso a una comunión solemne, angustiada y llorosa; el 25 de julio, don Daniel firma el bando por el que se ha de juzgar a los dominicos bajo la acusación de “esconder armas y conspirar contra el pueblo y apoyar el levantamiento asesino y fascista de los militares”... La reiteratividad a estas alturas del esquema de *Un Dios prohibido* es tal que incluso los recursos visuales y sonoros en los que se apoya Óscar Parra Carrizosa para otorgar dramatismo al momento en que un pequeño grupo de beatas da apoyo a los novicios durante su traslado consisten en una versión bastarda (por secundaria y por pobre) de la música y la cámara lenta (en este caso ralenti, introducido en postproducción).

El punto medio del film –que, en estricto cumplimiento de las prescripciones de los manuales de guión, anticipa e ilumina alegóricamente el desenlace– se centra en la discusión acerca de la conveniencia de defenderse o sacrificarse. El personaje que se erige en guía espiritual de los novicios pronuncia sentencias tan contundentes como “El martirio no es el resultado de un esfuerzo humano, sino la respuesta de un don divino. Es una iniciativa a una llamada de Dios que nos hace capaces de ofrecer nuestra propia vida por amor a Cristo, a la Iglesia y, así, al mundo” o “Tened compasión de ellos porque no saben lo que hacen”; y, acudiendo a la parábola del trigo y la cizaña, afirma: “No creo que ellos sean la cizaña. En cambio, sí creo que nosotros podríamos ser el trigo. Ese trigo que se deja caer en la tierra, que se deja quebrar, romper en la muerte, y precisamente a través de ello se abre y puede llevar el fruto a la inmensidad del mundo”.

En la segunda mitad de la película, la estructura, de nuevo, se bifurca: por un lado, vemos los avatares de los detenidos, intentan mantener la normalidad, jugando al dominó y haciendo de comer, pero que en todo momento sufren golpes y vejaciones como incitaciones a blasfemar, como que la Virgen es una puta [sic], a las que hacen frente con cantos colectivos para contrarrestar la violencia e infundirse ánimo y valor; por otro, asistimos a las discusiones cada vez más acaloradas entre las distintas fracciones del bando contrario. A este respecto, los tres hitos más relevantes tienen lugar el 27 de julio, con un choque abierto a puñetazos entre el respetuoso y gallardo Luis (victorioso, por supuesto) y Pepe (Coan Gómez), otro revolucionario cobarde y vicioso (vencido); el 30 de julio, cuando la resolución del alcalde de permitir que se marchen lo lleva a encararse con Amando (“¿Qué revolución? Si no os entendéis entre vosotros mismos. La mitad del pueblo está callada por miedo, y de la otra mitad un grupillo odiáis más a vuestros camaradas que a los propios fascistas”); y el 11 de agosto, en que la iglesia es profanada (pisotean las hostias, se beben el vino del cáliz y Pepe se viste con una casulla por parte de los revolucionarios, hasta que don Daniel lo humilla).

Al igual que en *Un Dios prohibido*, antes de la gran mortandad del final tiene lugar el martirio de un pequeño contingente que inicia el reguero de sangre. En este caso, el grupo sufre una primera disgregación cuando tres de ellos, a los que se supone que van a dejar marchar con salvoconductos a modo de trampa/burla, son retenidos al pie de la estación del tren (“¡Van a matarnos! ¡Vamos a ser mártires de Cristo!”). También coinciden el modo en que el de más edad da al resto la absolución y el hecho de que, antes de ser él mismo ajusticiado, perdone a su asesino, como allí hacía el obispo.

En el tramo final, tiene lugar la única aportación, no por tímida menos significativa, a la elaboración del tema que nos ocupa que contiene *Bajo un manto de estrellas*, y que consiste en la irrupción de tres personajes femeninos, los tres episódicos: el primero es la esposa de Luisito, quien, es avisado por ella del engaño de los salvoconductos, por lo que trata de evitar en vano los asesinatos –lo que precipita una crisis de conciencia que traslada a otro anarquista, Jaro (Pablo Vega), de lo que se siguen amenazas subidas de tono por parte de Amando por estar “propagando consignas antirrevolucionarias”–; el segundo es netamente negativo: se trata de la gráficamente apodada *Rajacuras* (Montserrat Baos), que emascula con un cuchillo a un joven, en otra escena al ralentí, como tortura previa al fusilamiento frente al paredón en la mañana del 8 de agosto coreando “Viva Cristo Rey”; el tercero es todo lo contrario, la joven monja sor Vicenta (Cristina Fungueiriño), que muere asesinada en esa misma tanda.

Lo que sigue, ya a mediados de agosto, son más humillaciones y preparativos de farsa de juicio contra los supervivientes (el 13 de agosto) y una saca nocturna tras la que el grueso de los religiosos son conducidos por una columna a través del pueblo hasta un claro, en el que les hacen formar una fila y los matan mientras ellos celebran la belleza de los astros (“Es la Virgen que viene a recibirnos”). La imagen final que precede a los créditos consagra la idea conmemorativa del film, con un tapiz de fotografías de todos las víctimas sobre la leyenda “En memoria de los 20 dominicos mártires de Almagro y de sor Vicenta Ivars”.

POVEDA

A continuación, Goya Producciones, fundada en 2000 y que se autodefine como un “referente mundial en producción y distribución de contenidos audiovisuales con valores”, acometió en comandita con la marca internacional de Contracorriente, Three Columns Entertainment, el proyecto del biopic de Pedro José Luis Francisco Javier Poveda Castroverde (canonizado como San Pedro Poveda e interpretado por Raúl Escudero, irreconocible con respecto a su anterior prestación como vulgar miliciano), que ha merecido una nueva distinción como mejor largometraje en los Mirabile Dictu.

En sus algo más escuetos 116 minutos de duración y con su coste declarado ligeramente más holgado de 350.000 euros, *Poveda* consta de una estructura claramente dividida en tres actos: el inicio de su obra asistencial en las cuevas de Guadix (Granada); en Covadonga (Asturias), donde funda la Institución Teresiana; y en Madrid, desde donde la coordina y expande, hasta su asesinato en los albores de la Guerra Civil. Toda la acción pivota en torno al martirio del protagonista, en el caos de los días que siguen al *Alzamiento* nacional, y desde el

cual se suceden los *flashbacks* a una peripecia biográfica que trenza la génesis y afanosa construcción de la obra pedagógica (y material) con la aparición de escollos, hábilmente presentados como el fruto de incomprensiones, envidias y genuinas oposiciones ideológicas tanto por parte de los sectores más retrógrados del catolicismo (el obispo de Guadix, Don Maximiliano, encarnado por Alejandro Arroyo) como de elementos republicanos y frentepopulistas, entre los cuales se señala a los periodistas como responsables intelectuales en buena medida de la deriva fanática que culminó en el baño de sangre colectivo.

Así como la incorporación de algún rostro conocido que dignifica el film y lo *deseccariza* (algún rostro popular de teleseries, como Pablo Viña, desempeña el papel del padre del protagonista), se advierte una mayor sutileza en la caracterización: los revolucionarios siguen siendo sucios y malencarados, a excepción es uno más sensible (Miguel Berlanga), que se mueve entre el resentimiento, los prejuicios manipulados y la empatía reprimida por el santo. Tampoco faltan los guiños pseudofeministas (la figura de Pepita Segovia, primera mujer licenciada en Educación en Jaén, quien se enfrenta a su padre por negarse a contraer matrimonio con su novio para consagrarse a su labor pedagógica, encarnada por, cómo no, Elena Furiase).

CONCLUSIONES

Como primera providencia, resulta incontrovertible la vinculación de estas películas con los aspectos más controvertidos de la evolución de la sociedad contemporánea: late en ellas, de manera nada subyacente (pues el hecho mismo de su existencia es consecuencia de dicha voluntad discursiva) una intencionalidad social y política de intervención en el presente. Nos hallamos ante un cine parabólico de *rearme moral contra la ofensiva laicista* de la Ley de Memoria Histórica (así como de contrapropaganda contra el escándalo internacional relacionado con la revelación del encubrimiento sistemático de casos de pederastia, el escándalo de las cuentas del Vaticano, la proliferación de manifestaciones contra el aborto, las beatificaciones de víctimas de la *persecución contra la fe...*), a lo que se suma, en el caso de *Poveda*, su condición de argumentario para el debate en torno al futuro de la enseñanza concertada en un momento en que de nuevo está en tela de juicio político el Concordato con la Santa Sede.¹⁴⁵¹

¹⁴⁵¹ El Twitter de Goya Producciones, la empresa que ha promovido *Poveda*, a quien definen como “sacerdote, pedagogo, humanista e innovador”, no deja lugar a dudas, e incluye mensajes como “El 26J volvemos a las urnas ¿Sabes a quién vas a votar? ¡Hemos preparado un documental que puede resolver tus dudas!” (7 de junio de 2016), “Defendiendo Libertades: Cristianos ante las urnas, gratis en nuestro canal de YouTube! ¡Empieza a verlo ya!” (idem) o “Están tratando de imponernos un principio de laicismo que es en el fondo una confesionalidad

En el plano propiamente textual, son dignas de señalar, si bien no entrañan ninguna sorpresa, ciertas concomitancias, como los rótulos de *inspiración en hechos reales* y similares índices de veracidad, el recurso a dialécticas tópicas (amor divino vs. amor humano, tentación de abjurar vs. sacrificio, códigos melodramáticos de triángulos amorosos que precipitan por rivalidad o envidia el derramamiento de sangre...), a situaciones idénticas (la premonición) y símbolos de consumo interno (las parábolas, la iconografía opusdeísta), así como, en definitiva, esa tonalidad ritual desarrollada a lo largo del texto, que juega con el reconocimiento (cultural e ideológico) del espectador, y en virtud de la cual la contemplación adquiere un carácter performativo –como el que posee una eucaristía en tanto que predecible autoafirmación a través del acto.¹⁴⁵²

Por último, y a la vista de la cadencia de estreno de las producciones, no se antoja aventurado afirmar la vitalidad de la serie y la consolidación de un circuito y un público (también de empresas especialistas, e incluso de un elenco) para el consumo de estos productos, y en concreto de este subgénero. Mas no es tarea de historiadores ni de analistas predecir el futuro, por lo que solo cabe decir que permaneceremos atentos para ver si la tendencia arroja nuevos frutos.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, Manuel: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, RBA, 2012.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos*, Salamanca, Publicaciones del Cineclub del SEU de Salamanca, 1954.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino: *Political and Religious Cinema Censorship during the Franco Period (1939-1985)*, León, Universidad de León, 2008.
- PÉREZ VELASCO, Víctor Manuel: *Cine español y adoctrinamiento político*, Málaga, Sepha, 2011.
- RUBIO ALCOVER, Agustín: *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006 (tesis doctoral en línea).

atea o laica” (21 de junio de 2016), “¿Y a tí (sic) qué te preocupa más? ¿La muerte de un perro o cien mil abortos” (ídem), “Partidos laicistas se empeñan en recortar la libertad de enseñanza ¡Los católicos no podemos permitirlo!” (22 de junio de 2016) o “Se incrementan los abortos, los embriones congelados, la natalidad cae en picado¿Alguien se atreve a dar soluciones? (23 de junio de 2016).

¹⁴⁵² Para ampliar la relevancia de la reflexividad en el cine contemporáneo y en la cultura en general, crucial para entender el carácter axial de la dialéctica iconoclastia/iconodulia, véase RUBIO ALCOVER, 2006 y 2010.

- RUBIO ALCOVER, Agustín: El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas, Santander, Shangrila, 2010.
- RUBIO ALCOVER, Agustín: Vicente Escrivá. Película de una España, Valencia, Culturarts-La Filмотeca, 2013.
- SCARLETT, Elizabeth: Religion and Spanish Film: Luis Buñuel, the Franco Era, and Contemporary Directors, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014.